

## A mindennapiság, az allegória és az avantgard

„Az idézet univerzálódása, az utalás nélküli allegória, a függetlenné váló jelölő, a művészet feloldódása a totálisan esztétizált mindennapokban – a posztmodernizmus mindezen meghatározási kísérletében van egy közös vonás: mindazoknak az oppozícióknak a kiegyenlítése, melyek a modernizmusra voltak jellemzőek. Ezt a folyamatot azonban nem szabad összetéveszteni azzal, amelyet a dialektika megszüntetésnek nevez. Az ellentétek nem szűnnek meg itt valami harmadikban, hanem úgy semmisítik meg egymást, hogy kettőjük közül egy kiesik. Ha az idézet már nem jelent egy meghatározott műből való átvételt, hanem valamelyik szerző vagy akár egy egész korszak témáira vagy technikájára való meghatározatlan támaszkodás lesz a kép vagy a szöveg teljességének a hordozója, akkor az ellentét idézet és szöveg között megszűnik. A kép idézet; de nem idéz valami meghatározottat már, mert ahhoz meg kellene adni a kontextust is, amelyben az idézet érvényesül. Az allegória – melynek az elemei nem kapcsolódnak szervesen egymáshoz, mint ahogyan a szimbólum esetében, hanem a jelentés alapján – fontos helyet kapott a modernizmus esztétikájában, lehetővé téve a művészet számára az idealista esztétika szorításából való kitörést, amely a tartalom és a forma viszonyának felállítását a szubjektum-objektum metafizikus sémája alapján követelte meg. Most azonban, amikor a posztmodern jegyében a jelentés nemcsak föllazul, hanem teljesen el is tűnik, az allegóriából nem marad más, csak az összekötetlen jegyek romhalmaza. Ha pedig a jelölt többé nincs a jelölttel összekötve, akkor a referencia helyére a jelek végtelen láncolata kerül. És ahol a művészet az esztétizálódott mindennapokban oldódik föl, ott ezt akkor, mint különöst, többé már nem lehet meghatározni.” – így vázolja fel Peter Bürger a posztmodern diszkurszt. Peter Bürger tanulmánya (melyet címadónul választottunk) bizonyos tekintetben a Jürgen Habermas (*Modern, posztmodern*) és a Tomislav Reskovic (*A modernizmus, az avantgárdé és a posztmodernizmus*) szövegeiben fölvetett kérdések összefoglalásaként értelmezhető: Habermas nézeteinek negatív kritikáját olvashatjuk benne, míg Reskovic Bürgert követi, amikor tanulmánya végén leszögezi: „... a posztmodern a modernizmus immanens kritikája lenne, tehát az a kritika, amely a modernizmusból indul ki, és meg is marad ebben.” Bürger azonban itt nem állt meg. Az ő írásának kiindulópontját voltaképpen a (posztmodern) kritika helyzeté-

nek kérdése képezi, a kérdésföltevés lehetőségei foglalkoztatják, melyet az allegória elméletével hoz kapcsolatba; a tanulmány középpontjában pedig Joseph Beuys művészete áll.

Bürger Jürgen Habermas nézeteit azok (szerinte) konzervatív álláspontja miatt bírálja; amelyből egy (meta)teória megteremtésének nem lehet kiindulnia. A konzervatív kultúrkritika – mondja Bürger – a társadalom modernizációs folyamatainak minden nemkívánatos következményét az avantgardra, tehát a kulturális modernizmusra hárítja, s ezzel a problémát elhomályosítja.

„Vagy elfogadjuk a művészet autonóm intézményét – tételezi a problémát Bürger –, és akkor minden megszüntetési törekvés hamisnak bizonyul; vagy osztozunk az avantgarde állásponttal, és ekkor következetesen hirdetni kell a múzeumok és a színházak bezárásnak programját. Vagy úgy tekintjük, hogy lehetőség van az esztétikai értékelésre, és akkor meg kell védeni a fejlődés eszméjét a historikus vizsgálódással szemben; vagy pedig megbékélünk az anyaggal való korlátlan rendelkezés állapottával, és ezzel elállunk az esztétikai tárgynak minden értékelő kísérletétől.”

Az alternatívan megfogalmazott kérdésekre azonban adhat-e választ a teória? Erre igyekszik Bürger Joseph Beuys környezetszobrászatának analízisén keresztül megoldást találni. Beuys művészete azért lesz alkalmas a probléma (egyben pedig a kérdésfeltevés esélyeinek) megvilágítására, mert Beuys akcióinak allegorikus tárgyértelmezései a művészi gyakorlat, valamint az értelmezés (értelmezhetőség) ma előállt viszonyát mutatják, melyet Peter Bürger a szemantikai eltolódás fogalmával jelölt meg.

Az újdonságot Beuys akcióinál az a szakadás jelenti, amely a művészi önértelmezés (Beuys allegorikus kommentárjai) és a közönség interpretációja között áll be. Ezt a jelenséget azonban – figyelmeztet Bürger – nem szabad összetéveszteni a műalkotás eredeti többértelműségével. Beuys egy szilárdan körülhatárolható jelentést határozott meg plasztikáival. Mi képesek vagyunk ezt intellektuálisan értelmezni, azonban ez az interpretáció nem fedi azt, amit érzékeink valójában rögzítenek. Az érzéki tapasztalat a jelentés szimbolikus terébe lép át, ahol a megfigyelt formát nem mint valami másnak a jelét, hanem mint azzal identikusat értelmezzük. (Emlékeztet az az eset, amikor a Guggenheim múzeum egyik szögletében Beuys egy szétkent, olvadó zsírtömböt állított ki. A katalógus a művész kommentárjai mellett fényképeket is közölt a közönségnek, akinek Beuys interpretációi alapján az anyag változandóságát kellett volna a jelekből rekonstruálnia: a rendezett (a hideg zsírtömb) és a kaotikus (a meleg, szétfolyó zsír) halmazállapotok szembesítésével. Ezzel ellentét-

ben viszont a falon maradt zsírfoltok, valamint az olvadó zsír avas szaga egészen más asszociációkat indított el, mint amilyeneket a művész eredetileg kelteni szándékozott.)

Bürger fölhevja a figyelmet az allegória W. Benjamin által való rehabilitálásának fontosságára, amely lehetővé tette a valóság kettéosztottságának modellálását: „az érzéki tapasztalás” és a jelentés különválása a művészi tapasztalat konstitutív elvévé lesz napjaink esztétikájában.

Ezek után Bürger az értékelés kérdésére tér vissza. Minden elmélet heteronóm – mondja a szerző – mind a művészi gyakorlattal, mind pedig a befogadással ellentétben. A teóriát az esztétikum sajátosságai foglalkoztatják, mércéket azonban saját keretein belül nem állapíthat meg; majd leszögezi, hogy az értékelés a teória nélkül is elképzelhető, azaz realizálható. Beuysra hivatkozik, aki a teóriát szerénységre inti, mert – mint mondja – csakis egy ilyen szerény, heteronómiáját beismertő teória képes véghezvinni az „anyagban való elmerülés” adorni programját.

Végül Bürger Valéry-t hozza fel példának, aki az 1919-ben írott *La Crise de l'Esprit* című ismert cikkében az első világháború előtti kort a stílusok, az átvételek és az illúziók alexandriai káoszával jellemezte. Különösnek tartja, hogy a teoretikusok nem figyeltek föl akkor, hogy itt a 20. század művészetére nézve valami meghatározóan új jelentkezett. Lehet – figyelmeztet Peter Bürger –, hogy a teoretikusok szeme ma ismét elhomályosodott, és nem veszik észre a jelen talán korszakos jelentőségét; majd így zárja le a gondolatmenetét: „Bermannak az az aggodalma – hogy a mindennapok egyetemes esztétizálódása odáig vezet el, hogy végül is a művészetén kívül nem marad más semmi, és ezzel ez meg is szűnik – elveszti dramatikusságát tekintve Beuyst (...) Beuys munkái ezoterikusak voltak, és még azok számára is megközelíthetetlenek maradtak, akik megkísérelték a szerző kommentárjait követni. Mégis, a népszerűség és az ezoterikusság ilyen találkozása hihetőbbé tette számunkra az elképzelést, hogy a művészet képes lesz a szétválás mozdulatát megtenni és a mindennapokkal szembefordulni. Az, ahogyan Beuys a művészet és nem-művészet határának kijelölésekor elbizonytalanodott, lényegében az avantgarde-nak a művészet megszűnéséről való elképzeléseivel egyezik meg, de egyben újra figyelmeztet rá, hogy a teoretikusok félelme a művészi gyakorlattal kapcsolatban nem alaptalan. Miközben azonban mi félve fogalmazzuk meg a kérdést, nem vettük észre, hogy a felelet régen adva van már. S hogy mégis megláthattuk teljes világosságában, ahhoz előbb Beuysnak kellett meghalnia.”

(Polja, 1988. február-március)

PISZÁR ÁGNES